

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

42

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Γκρύνεβαντ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO AGHNAI

Γκρύνεβαλντ

Ο ΓΕΡΜΑΝΟΣ ζωγράφος πού είναι γνωστός σάν Γκρύνεβαλντ ονομαζόταν στην πραγματικότητα Μάτις Γκότχαρτ-Νίτχαρτ. Τò ὄνομα Γκρύνεβαλντ, πού τò βρίσκουμε νά χρησιμοποιῆται ἀπό τò δέκατο ἑβδομὸ αἰώνα, ὀφείλεται κατὰ πάσα πιθανότητα στοῦ ζωγράφου καὶ βιογράφου τῶν Γερμανῶν καλλιτεχνῶν Ἰωακείμ φὸν Σάντραρτ καὶ επικράτησε σχεδὸν ἀποκλειστικά, σὲ τέτοιο βαθμὸ πού τò ἀληθινὸ του ὄνομα ξεχάστηκε. Παρ' ὅλες τὶς ἐρευνες δὲ στάθηκε δυνατὸ, ὡς σήμερα τουλάχιστο, νά τεκμηριωθῇ ἡ βιογραφία τοῦ καλλιτέχνη. Ἐπικρατεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι γεννήθηκε στὸ Βύρτσμπουργκ, στὴ Φραγκονία, γύρω στὰ 1480 (καὶ ὄχι, ὅπως πίστευαν πρῶτα, στὰ 1460). Ὑπάρχουν ποικίλες μαρτυρίες γιὰ τὴν παρουσία του στὸ Ἀσάφφενμπουργκ ἀνάμεσα στὰ 1505 καὶ 1526 καὶ στὴ γειτονικὴ πόλη Ζέλιγκενστατ (*Seligenstadt*), ὅπου εἶχε ἓνα σπίτι καὶ ἓνα ἐργαστήριον, ἀνάμεσα στὰ 1514 καὶ 1526. Τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1510 - 1511 ὁ καλλιτέχνης ἦταν στὴν αὐλὴ τῆς Μαγεντίας — Ἀσάφφενμπουργκ, πρῶτα στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἀρχιεπισκόπου Οὐριελ φὸν Γκέμμινγκεν (πού πέθανε τὸ 1514) καὶ στὴ συνέχεια τοῦ ἀρχιεπισκόπου Ἀλβέρτου τοῦ Βρανδεμβούργου. Τὸ 1511 ὁ καλλιτέχνης συνεργαζόταν στὴν κατασκευὴ τοῦ πύργου τοῦ Ἀσάφφενμπουργκ καὶ τὸ 1516 πληρώθηκε ἀπὸ τὴν αὐλὴ τῆς Μαγεντίας. Στὰ ἀρχεῖα τῆς πόλης αὐτῆς ὁ καλλιτέχνης ἀναφέρεται γιὰ τελευταία φορὰ στὶς 27 Φεβρουαρίου 1526. Ὅλα αὐτὰ δὲ σημαίνουν ὅτι ὡς αὐτὴ τὴν ἐποχὴ οἱ δραστηριότητες τοῦ Γκρύνεβαλντ εἶχαν περιοριστῇ στὴν περιοχὴ τοῦ Ρήνου καὶ τοῦ Μάιν, ἀνάμεσα στὸ Ἀσάφφενμπουργκ καὶ στὴ Μαγεντία. Εἶναι βέβαιον πὼς ταξίδεψε στὴν Ἀλσατία (1513) καὶ στὴ Χάλλε (1521 - 1523) καὶ πιθανὸ νά ἔκανε καὶ ἄλλα ταξίδια. Τὸ 1526 ὁ Γκρύνεβαλντ ἔφυγε ἀπὸ τὴν ὑπηρεσία τοῦ ἀρχιεπισκόπου τοῦ Βρανδεμ-

PETER ANSELM RIEDL

Γκρύνεβαλντ

βούργου. Είναι αμφίβολο αν είχε άσπασθῇ τις ιδέες τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης· τὸ γεγονός εἶναι πὼς ἀνάμεσα στὰ πράγματα πὸν ἄφησε κληρονομιά ὁ καλλιτέχνης μετὰ τὸ θάνατό του ὑπῆρχαν μερικά γράμματα τοῦ Λούθηρου. Στὴ διάρκεια μιᾶς παραμονῆς του στὴ Φραγκφούρτη ὁ Γκρύνεβαλντ ἔκανε τὴ διαθήκη του, ἀφήνοντας γενικό του κληρονόμο τὸ θετό του γιό, πὸν ἔμενε στὸ Ζέλιγκενστατ. Τὸ 1527 ὁ καλλιτέχνης ἔφυγε ἀπὸ τὴ Φραγκφούρτη καὶ πῆγε στὴ Χάλλε νὰ ἐργαστῇ σὰν «ὕδραυλικὸς μηχανικός»· ἐκεῖ καὶ πέθανε στὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1528.

Τὰ ἔργα τοῦ Γκρύνεβαλντ πὸν θὰ ἀναφέρουμε καὶ θὰ ἀναλύσουμε ἀντιστοιχοῦν στίς λιγοστὲς βέβαιες μαρτυρίες πὸν ὑπάρχουν. Δὲν εἶναι σίγουρη ἡ συμμετοχὴ τοῦ καλλιτέχνη στὴν εἰκόνα τοῦ κεντρικοῦ βωμοῦ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Λίντενχαρτ (κοντὰ στὴν Μπαῦρόντ), ἀφοῦ μάλιστα ἡ χρονολογία (1503, ἐπιβεβαιωμένη καὶ στὰ γλυπτὰ τμήματα τῆς εἰκόνας) μπορεῖ νὰ μὴν ἀναφέρεται καὶ στοὺς τρεῖς πίνακες, πὸν ἡ κακὴ κατάσταση διατήρησής τους κάνει ἀκόμα πιὸ δύσκολη κάθε ἀξιολόγηση. Πάντως, χωρὶς ἀμφιβολία, ὁ Γκρύνεβαλντ ἦταν ὁ δημιουργὸς τοῦ πίνακα Ὁ Χριστὸς προπηλακίζόμενος, πὸν φυλάσσεται στὴν Παλαιὰ Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου καὶ πὸν χρονολογεῖται μάλλον στὰ 1504 - 1505 παρὰ στὰ 1503. Στὴν πρώτη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του δραστηριότητος ἀνήκουν ἡ Σταύρωση τοῦ Μουσείου Τέχνης τῆς Βασιλείας καὶ ἡ Σταύρωση τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Οὐάσιγκτον.

Στὰ 1509 - 1511 ὁ Γκρύνεβαλντ φιλοτεχνεῖ τοὺς Ἀγίους Λαυρέντιο καὶ Κυριακὸ τοῦ Ἰνστιτούτου Σταϊντελ τῆς Φραγκφούρτης, τοὺς δυὸ πίνακες μὲ τὴν Ἀγία Ἑλισάβετ καὶ μιὰ Μάρτυρα τῆς



1

συλλογῆς τῶν πριγκίπων Φύρστενμπεργκ, καθὼς καὶ τμήματα τῆς εἰκόνας βωμοῦ γιὰ τὴν ἐκκλησία τῶν Δομινικανῶν στὴ Φραγκφούρτη πὸν τοῦ εἶχε παραγγεῖλει ὁ Γιάκομπ Χέλλερ· γιὰ τὴν ἴδια εἰκόνα εἶχε ζωγραφίσει ὁ Ντύρερ (1509) τὸ μεσαῖο τμήμα μὲ τὴν Ἀνάληψη τῆς Παναγίας, πὸν ἔχει χαθῇ. Ἔχουν χαθῇ ἐπίσης μιὰ Μεταμόρφωση τοῦ Γκρύνεβαλντ πὸν προοριζόταν γιὰ τὴν ἐκκλησία τῶν Δομινικανῶν στὴ Φραγκφούρτη καὶ τρεῖς Εἰκόνες Βωμῶν γιὰ τὸν καθεδρικό ναὸ τῆς Μαγεντίας. Τὸ περίφημο ἀριστοῦργημα τοῦ Γκρύνεβαλντ, τὸ Πολύπτυχο τοῦ Ἰζενχαϊμ, σήμερα στὸ Μουσεῖο Οὐντερλίντεν τοῦ Κολμάρ (Ἀλσατία), ἔγινε κατὰ πάσα πιθανότητα ἀνάμεσα στὰ 1512 καὶ 1515. Στὴν ἐπόμενη περίοδο χρονολογεῖται ἡ Θεμελίωση τῆς Σάντα Μαρία Ματζόρε, σήμερα στὸ Μουσεῖο τῶν Αὐγουστίνων τοῦ Φράιμπουργκ, πὸν ἀρχικὰ ἀποτελοῦσε τμήμα τῆς Εἰκόνας Βωμοῦ τῆς Παναγίας τῶν Χιονιδῶν. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ πιθανὸν νὰ ζωγραφίστηκε ἀνάμεσα στὰ 1515 καὶ ἴσως σ' αὐτὴν νὰ ἀνῆκε ἀρχικὰ καὶ ἡ Παναγία τοῦ Στούππαχ. Ἀπὸ τὴ μοναστηριακὴ ἐκκλησία τῆς Χάλλε προέρχεται ὁ πίνακας μὲ τοὺς Ἀγίους Ἑρασμο καὶ Μαυρίκιο (ἀνάμεσα στὰ 1521 καὶ 1524), σήμερα στὴν Παλαιὰ Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου· ἀπὸ τὸ Τάουμπερμπισχοφσχάιμ (Tauberbischofsheim) προέρχονται τὸ ἀντίγραφο τοῦ ἔργου Ὁ Χριστὸς πέφτει κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ Σταυροῦ καὶ ἡ Σταύρωση, πὸν χρονολογοῦνται γύρω στὰ 1523 - 1524 καὶ βρίσκονται στὴν Κρατικὴ ΑἹθουσα Τέχνης τῆς Καρλσρούης. Ὁ Θρῆνος τῆς μοναστηριακῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀσάφφενμπουργκ, τέλος, πρέπει νὰ ζωγραφίστηκε τὸ 1525 καὶ εἶναι τὸ τελευταῖο ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Γκρύνεβαλντ πὸν ἔχουν σωθῇ.

Ύστερογοτθικός ρυθμός καὶ μπαρόκ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ δραματικὲς ἐρμηνεῖες τῆς θρησκευτικῆς τέχνης

Η ΤΕΧΝΗ τοῦ Γκρύνεβαλντ εἶναι δημιούργημα μιᾶς ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ιδιοσυγκρασίας καὶ μιᾶς ξεχωριστῆς ἱστορικῆς στιγμῆς. Ὅπως καὶ ὁ Ντύρερ, ὁ «Μάιστερ» Μάτις Νίτχαρτ βρέθηκε νὰ ἀγωνίζεται ἀνάμεσα στὶς ἐπιταγὲς μιᾶς μακρόχρονης παράδοσης καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τῶν καινούριων ἀντιλήψεων: μόνο μιὰ ἰδιοφυΐα μποροῦσε νὰ τὶς ἐνώσῃ σὲ μιὰ κοινὴ ἀπάντηση. Ἐνῶ κατέρρεαν οἱ μεσαιωνικὲς δομὲς καὶ ὠρίμαζε ἡ θρησκευτικὴ ἀνησυχία, ἐνῶ ἡ πολιτικὴ σύγχυση διασποῦσε τὴν ἐνότητα τῆς αὐτοκρατορίας καὶ οἱ τελευταῖες ἐκφράσεις ἐνὸς ὀψιμοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ γίνονταν ὄλο καὶ πιὸ σπάνιες, ἐνῶ τὰ καινούρια προβλήματα τῆς τέχνης ἐβρισκαν λύσεις τόσο σημαντικὲς ὅσο καὶ ἀντιφατικὲς, ὁ Γκρύνεβαλντ ἐκφραζόταν μὲ ἕναν τρόπο πολὺ προσωπικὸ καὶ μὲ μιὰ δύναμη κυριαρχικὴ.

Ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη εἶναι φορτισμένο μὲ φοβερὴ ρώμη: σ' αὐτὸ τόσο ἡ ἄβυσσος τοῦ πόνου ὅσο καὶ ἡ ἐκστασις τῆς χαρᾶς μαρτυροῦν τὸ βάθος τοῦ θρησκευτικοῦ συναισθήματος, μὲ μιὰ ἐνταση ποὺ δὲ φαίνεται νὰ ὑπάρχῃ τὸ ὁμοίό της σ' ὁλόκληρὴ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης.

Ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς περισσότερους σύγχρονους τοῦ καλλιτέχνης, ὁ Γκρύνεβαλντ δὲν ἀποδίδει στὸ σχέδιο πρωταρχικὴ σημασία: γι' αὐτὸν τὸ κύριο ἐκφραστικὸ μέσο εἶναι τὸ χρῶμα. Στὴν πραγματικότητα, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τοῦ ἀποδώσῃ μὲ ἀπόλυτὴ βεβαιότητα κανένα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ σώζονται: ἀκόμα καὶ κάποια σχέδιά του ποὺ ὑπάρχουν σήμερα εἶναι, μὲ λίγες ἐξαιρέσεις, προπαρασκευαστικὲς σπουδὲς γιὰ πίνακες.

Ὁ Γκρύνεβαλντ φαίνεται ὅτι κρατήθηκε πάντα στὸ περιθώριο

τῆς αἰσθητικῆς θεωρίας ποὺ δεσπόζει στὸν Ντύρερ μὲ ἕναν ἐντελῶς ἰδιαίτερο τόνο. Μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ μείνῃ ξένος στὸν κόσμον τῆς Ἀναγέννησης καὶ στὰ προβλήματα ποὺ ἔθετε (ἄλλωστε μιὰ τέτοια στάση θὰ ἦταν ἀδύνατη στὴν ἐποχὴ του), ὁ Γκρύνεβαλντ υἱοθέτησε τὶς καινούριες ἐπιταγές, μόνο ποὺ τοὺς ἔδωσε ἕνα ὕφος πολὺ προσωπικὸ, ἀγρυπνώντας πάνω στὴν αὐστηρὴ ἐκλογὴ τῆς φόρμας καὶ τὴν ἐκφρασὴ της μ' ἕναν πλούσιο καὶ ἀπόλυτα προσωπικὸ τρόπο.

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ διαμόρφωση τοῦ Γκρύνεβαλντ παραμένει ἄρκετὰ σκοτεινὴ. Οἱ κριτικοὶ προσπάθησαν, μέσα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ καλλιτέχνη, νὰ βροῦν σχέσεις μὲ τὴ δραστηριότητα ἄλλων ζωγράφων ἢ ἐργαστηρίων τῆς ἐποχῆς του. Διακινδύνευσαν ἀκόμα, χωρὶς ὅμως σπουδαῖα ἀποτελέσματα, νὰ τοῦ ἀποδώσουν καὶ μερικὰ ἄλλα ἔργα. Πραγματικὰ οἱ σχέσεις τοῦ Γκρύνεβαλντ μὲ τὴ γερμανικὴ παράδοση εἶναι πολυποίκιλες καὶ πολυσύνθετες. Ὅπως κι ἂν ἔχῃ τὸ πρᾶγμα, τὰ κοινὰ σημεῖα του μὲ τὸν Χάνς Χόλμπαϊν τὸν Πρεσβύτερο εἶναι ἀναμφισβήτητα καὶ ἰδιαίτερα σημαντικά. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Χόλμπαϊν ἐκφράζεται τόσο στὴ χρησιμοποίησιν τοῦ χρώματος ὅσο καὶ στὴ φόρμα καὶ εἶναι ὀλοφάνερη στὸν *Προπηλακισμένο Χριστὸ* τοῦ Μονάχου.

Αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς νεανικῆς περιόδου τοῦ Γκρύνεβαλντ, μὲ τὴν παραφορτωμένη του σύνθεση, τὴ θεαλῶδη του κίνηση καὶ τὴ σκληρότητα τῶν χρωμάτων του. Ὡς-τόσο αὐτὴ ἡ σκηνὴ τοῦ Θεοῦ Πάθους ἔχει μιὰ δραματικὴ δύ-



2

ναμη και μιὰ έκφραστική ένταση που προαναγγέλλουν τὰ μεταγενέστερα έργα.

Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ *Προπηλακίζόμενου Χριστοῦ* τὸ χρησιμοποίησε γιὰ νὰ εἰκονογραφήσῃ τὸν ἀνταγωνισμό τῶν δύο βασικῶν ἀρχῶν, τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, ἀνταγωνισμό ὅπου ἡ κτηνωδία καὶ ὁ κυνισμός βρίσκουν τὸ ἀντίβαρό τους στὴν καρτερική ταπεινοφροσύνη τοῦ Λυτρωτῆ, ἐνῶ οἱ ἄγριες στάσεις τῶν διωκτῶν ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν πλήρη ἐξάντληση τοῦ βασανισμένου θύματος.

Ἡ *Σταύρωση* τῆς Βασιλείας μαρτυρεῖ κι αὐτὴ μιὰ βαθιὰ πείρα τῆς ἀνθρώπινης ἀθλιότητος. Ἐδῶ τὸ Θεῖο Πάθος ἀπεικονίζεται μὲ ἕνα ρεαλισμὸ που ἀναστατώνει. Τὸ σῶμα τοῦ Ἑσταυρωμένου, παραμορφωμένο καὶ γεμάτο πληγές, ὀρθώνεται πρὸς τὸ σκοτεινὸ οὐρανὸ σὰν τὸ ἴδιο τὸ μνημεῖο τῆς ἀνθρώπινης ἀδυναμίας. Τὰ πρόσωπα — ὅπως καὶ οἱ στάσεις — τῶν μορφῶν που εἶναι μαζεμένες κάτω ἀπὸ τὸ Σταυρὸ καθρεφτίζουν τὸν τρόπο, τὴν ἀπελπισία καὶ τὸν πόνο, ταυτόχρονα ὅμως καὶ τὴ βιωμένη ἐμπειρία τοῦ ὑπερφυσικοῦ, ὅπως μαρτυροῦν ἡ κίνηση τοῦ ἐκατόνταρχου καὶ ἡ ἐπιγραφή, στὰ λατινικά, «Ἀληθῶς Θεοῦ υἱὸς ἦν οὗτος». Ἡ μορφή καὶ τὸ χρῶμα ἐδῶ εἶναι ἐντελῶς ὑποταγμένα στὸ ἰδιοφυὲς παιχνίδι τῶν βίαιων ἀντιθέσεων ὅπου ἐπιβάλλεται, μὲ ὅλη τὴν έκφραστική της δύναμη, ἡ καταθλιπτική παρουσία τῆς ὀδύνης.

Κίνηση καὶ ἀκαμψία, λάμψη καὶ ἀδιαφάνεια ἀντιπαράθετονται μὲ βιαιότητα. Ἡ ἀκαμπτη ὀδύνη τῆς Παρθένου ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐλεύθερη καὶ αὐθόρμητη κίνηση τοῦ Ἀποστόλου, ἡ μεταλλική ἀκαμψία τῆς πανοπλίας κάνει ἀκόμα πιὸ συγκινητικὸ τὸ συσπασμένο καὶ βασανισμένο σῶμα τοῦ Ἑσταυρωμένου. Τόνοι σκληροὶ καὶ κρύοι ἀναδεικνύουν τὰ φωτεινὰ χρώματα, ὅπως τὸ κόκκινο στὸ μανδύα τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη καὶ

τὴ μακάβρια φωτεινότητα τῆς πληγιασμένης σάρκας σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ζοφερὸ σκοτάδι τοῦ στερεώματος. Ἡ ἴδια ἡ τοποθέτηση τῶν προσώπων σ' ἕνα μόνο πλάνο, ὁ τρόπος ποὺ ἡ σκηνὴ ἰσορροπεῖ, δίνουν στὸ μακρινὸ τοπίο τὸ χαρακτήρα ἐνὸς θεατρικοῦ σκηνικοῦ· τονίζεται βέβαια ἔτσι ἡ διαλεκτικὴ αἴσθηση καὶ ἡ δραματικὴ ένταση, ὑπογραμμίζονται ὅμως συνάμα καὶ τὰ ὅρια τῶν καθαρὰ παραστατικῶν δυνατοτήτων τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτοὶ οἱ ἀντίθετοι πόλοι δὲν ἐπιτρέπουν ἀκόμα νὰ δημιουργηθῇ στὸν πίνακα ἐκείνη ἡ ἐσωτερικὴ δύναμη ποὺ θὰ ἔδινε οὐσιαστικὴ ἐνότητα στὴ σύνθεση. Ὡστόσο τὸ χρῶμα καὶ ἡ φόρμα ἔχουν ἤδη παρασυρθῇ σὲ μιὰ παθιασμένη κίνηση ὅπου ἡ αἰσθητικὴ πραγματικότητα καὶ ἡ οὐσία τῆς έκφρασης ἔχουν δεθῇ μὲ ἐκπληκτικὴ ἀμεσότητα καὶ δύναμη.

Ἄν, ἀργότερα, ξαναβρίσκει κανεὶς στὴ *Σταύρωση* τῆς Οὐάσιγκτον μὲ πιὸ έντονο τρόπο τὶς λύσεις ποὺ ἔδινε κιόλας ὁ πίνακας τῆς Βασιλείας, στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ* τοῦ Χέλλερ ἡ τέχνη τοῦ Γκρύνεβαλντ ἐμφανίζεται ἀνανεωμένη. Οἱ συνθέσεις σὲ γκρίζο δὲ δίνουν μόνο τὴν ἀπόδειξη μιᾶς ἀπόλυτης κυριαρχίας στὸν τρόπο ποὺ μεταχειρίζεται τὶς φόρμες καὶ διαφοροποιεῖ τοὺς τόνους· ἀποκαλύπτουν καὶ μιὰ ἰδιαίτερη εὐαισθησία ποὺ χάρις σ' αὐτὴν τὸ πρόβλημα τῆς στέρεως ὑπαρξης τῶν σωμάτων μέσα στὸ χῶρο βρίσκει τὴ λύση του μὲ τοὺς συνδυασμοὺς σκιᾶς καὶ φωτός. Ἐτσι ἡ κίνηση τῶν προσώπων, ἡ κομψότητα τῶν πτυχῶν, ἡ ζωντάνια τῆς φωτοσκίασης πραγματοποιοῦν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἁρμονικὲς συμφωνίες, ἐνῶ ἡ εὐαίσθητη κλίμακα τῶν γκριζῶν φτάνει σχεδὸν τὴν ποικιλία μιᾶς ἀληθινῆς πολυχρωμίας. Ξαναβρίσκει κανεὶς σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς συγκεκριμένης φαντασίας, γνῶρισμα τῆς μεταβατικῆς περιόδου ἀπὸ τὸ γοτθικὸ ρυθμὸ στὸ μπαρόκ, καθὼς καὶ τὴ φροντίδα γιὰ πιστὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς τοῦ σώματος, ποὺ εἶναι ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς Ἀναγέννησης. Μπορεῖ ὁ Γκρύνεβαλντ νὰ ἀφέθηκε κατὰ κάποιον τρόπο νὰ ἐπηρεαστῇ ἀπὸ τὸν Ντύρερ (δημιουργὸ τοῦ κεντρικοῦ τμήματος τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ* τοῦ Χέλλερ). Ὅμως τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου παραμένει ἐπιβλητικὸ μὲ τὴν πρωτοτυπία του, τὴ ζωντάνια του, τὶς μεγάλες εἰκαστικὲς ἀρετές του.

ΟΛΟΥΣ τοὺς πίνακες ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, παρ' ὅλη τὴ μεγάλη σημασία τους, τοὺς ξεπερνᾷ ἕνα ἀριστουργήμα ποὺ εἶναι συγχρόνως μιὰ ἀπὸ τὶς κορυφαῖες στιγμὲς τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ὑπέροχες ὁμολογίες πίστεως στὸ Χριστό: τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἰζενχαϊμ*. Γιὰ νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὴ δομὴ αὐτοῦ τοῦ ἔργου, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀναφερθοῦμε στὶς ἱστορικὲς συνθήκες. Στὸ χωριὸ Ἰζενχαϊμ (ἢ Ἰσενχαϊμ) τῆς Ἀλσατίας ὑπῆρχε ἕνα ἀπὸ τὰ μοναστήρια τοῦ Τάγματος τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου, ποὺ ἦταν τὸ ἴδιο φημισμένα τότε σὰ νοσοκομεῖα ὅσο καὶ σὰν πνευματικὰ κέντρα. Αὐτὸ τὸ μοναστήρι γνώρισε μεγάλες δόξες τὴν ἐποχὴ ποὺ ἦταν ἡγούμενοί του πρῶτα ὁ Ζὰν ντ' Ὀρλιάκ, ποὺ καταγόταν ἀπὸ τὴ Σαβοῖα, καὶ μετὰ ὁ Σικελὸς Γκουίντο Γκουέρσι. Στὴν περίοδο τῆς ἡγουμενίας τοῦ τελευταίου δημιουργήθηκε τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἰζενχαϊμ* χάρις στὴν πρωτοβουλία τοῦ ἀρχηγοῦ τοῦ Τάγματος Γκοσσουὲν ντ' Ὀρσουά, ποὺ ἔμενε τότε κοντὰ στὴ Φραγκφούρτη. Τὸ ἔργο ἔχει σήμερα πολὺ διαφορετικὴ ὄψη ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ του, γιατί τὸ ἐπάνω μέρος του καταστράφηκε στὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση. Εὐτυχῶς κατόρθωσαν νὰ σώσουν τοὺς πίνακες καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ σκευοφυλακίου, τῶν φύλλων καὶ τῆς πρεντέλας, ποὺ σήμερα βρίσκονται στὸ Κολμάρ.

Τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἰζενχαϊμ* εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ τύπου τῶν πολυπύχων γιὰ Ἁγίες Τράπεζες μὲ κινητὰ φύλλα ποὺ συνηθίζονταν πολὺ στὴ Γερμανία στὸ τέλος τῆς γοτθικῆς ἐποχῆς. Τὰ διάφορα φύλλα εἶναι συναρμολογημένα μεταξύ τους μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ δείχνουν, ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν εἶναι κλειστά ἢ ἀνοιχτά, σκηνὲς σχετικὲς μὲ τὶς διάφορες γιορτὲς καὶ τὶς λειτουργικὲς ἀπαιτήσεις. Τὸ σκευοφυλάκιο, στὴ μέση, ποὺ ἀπο-

τελείται από ένα κεντρικό χώρισμα και δυο πλάγια χωρίσματα πιο κοντά και πιο στενά, περιέχει τρία αγάλματα: τον "Άγιο Αντώνιο, τον "Άγιο Αύγουστινο και τον "Άγιο Ιερώνυμο, έργα του Νικόλαου Χαγκενάουερ, από το Στρασβούργο, χρονολογημένα στο 1505. Στον ίδιο γλύπτη θα πρέπει να αποδοθούν και οι μορφές του Χριστού και των δώδεκα "Αποστόλων στα τοξωτά χωρίσματα πίσω από την πρεντέλα. Από τα τρία ζεύγη φύλλων που έχει το πολύπτυχο, το ένα είναι σταθερό. Τα δυο άλλα ζεύγη σχηματίζουν, όταν είναι κλειστά, από μια μεγάλη επιφάνεια που εφαρμόζει ακριβώς στο τμήμα με τα γλυπτά. Στα φύλλα είναι ζωγραφισμένοι οι πίνακες του Γκρύνεβαλντ. Όταν τα δυο εξωτερικά κινητά φύλλα είναι κλειστά, στα μάτια του θεατή εμφανίζεται η *Σταύρωση* και σε καθένα από τα σταθερά φύλλα ή εικόνα ενός μόνου αγίου. Πάνω στα φύλλα της πρεντέλας υπάρχει μια σκηνή *Θρήνου* που συνδέεται με τη *Σταύρωση*. Σ' αυτή τη *Σταύρωση* βλέπει κανείς, κοντά στη βάση του Σταυρού, την Παναγία, τη Μαρία τη Μαγδαληνή, τον "Άγιο Ιωάννη τον Ευαγγελιστή και τον "Άγιο Ιωάννη το Βαπτιστή. Στα σταθερά φύλλα είναι ζωγραφισμένοι ο "Άγιος Αντώνιος και ο "Άγιος Σεβαστιανός. Αυτές οι γεμάτες πόνο εικόνες ξεχνιούνται όταν ανοίγουν τα δυο φύλλα (που κλειστά παρουσιάζουν τη σκηνή της *Σταύρωσης*) και στη θέση τους αποκαλύπτεται ένας καινούριος κόσμος, ένας κόσμος χαράς, έκστασης και φωτός. Άριστερα εμφανίζεται ο *Ευαγγελισμός*: δεξιά ή *Ανάσταση* στο μεσαίο τμήμα, πάνω στην επιφάνεια που σχηματίζουν τα δυο εσωτερικά φύλλα κλειστά, ή *Ενσάρκωση* του Χριστού.

Τα δυο εσωτερικά φύλλα, όταν ανοίγουν, αποκαλύπτουν τα γλυπτά, ενώ επάνω τους παρουσιάζονται δυο επεισόδια γεμάτα συμβολισμό: η *Συνάντηση των ερημιτών Αγίου Αντωνίου και Αγίου Παύλου* και οι *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*. Αυτή η επιλογή των θεμάτων βάζει το θεατή κατά μέτωπο με τις βασικές αλήθειες της πίστης.

ΕΝΑ ΤΕΤΟΙΟ εικονογραφικό πρόγραμμα, εκφρασμένο σε μια εικαστική γλώσσα που ή σταθερότητά της δεν επιδέχεται καμιά αβεβαιότητα ή αμφιβολία, αποδεικνύει μια απόλυτη κυριαρχία όπου συγχωνεύονται, για χάρη του συνόλου, τα εκφραστικά μέσα και της φόρμας και του χρώματος. Μόνο ένας ζωγράφος της αξίας του Γκρύνεβαλντ μπορούσε να επιτύχει να πλουτίσει αυτά τα πολυσύνθετα θέματα με στοιχειά παρμένα από την ίδια τη ζωή, υποτάσσοντάς τα συγχρόνως στους νόμους μιας ανώτερης καλλιτεχνικής ενότητας.

Μια σύγκριση της *Σταύρωσης* του Ίξενχαϊμ με το όμώνυμο έργο της Βασιλείας δείχνει πόσο ή τέχνη του Γκρύνεβαλντ ώριμασε σ' αυτά τα λίγα χρόνια: ή σύνθεση έχει γίνει πιο ελεύθερη, πιο ξεκάθαρη, ή έρμηνεία των διαφόρων μορφών της φύσης είναι πιο τολμηρή. Στο κέντρο του πίνακα όρθώνεται το δυνατό σώμα του Χριστού με τα τρομακτικά σημάδια του μαρτυρίου. Άριστερα, ο "Απόστολος Ιωάννης συγκρατεί την Παναγία που λιποθυμά, ενώ ή Μαρία ή Μαγδαληνή γονατίζει με συσπασμένα τα χέρια σε μια κίνηση απελπισίας και ίκεσίας. Δεξιά, το σύμπλεγμα που σχηματίζουν ο "Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής με τον Αμνό το Σταυρό και το Δισκοπότηρο αποδεσμεύει το γεγονός από την καθαρά ιστορική του σημασία για να ανυψώσει, πέρα από το χρόνο το μυστήριο της θυσίας του Χριστού. Η μνημειακή αντίληψη του συνόλου έρχεται σε τέλεια συμφωνία με την εκφραστική ένταση της κάθε λεπτομέρειας. Τα σκληρυμένα και συσπασμένα σώματα των αγίων γυναικών, ή αγαλμάτινη στερεότητα του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, ή αξιολύπητη κατάσταση του Χριστού, τα όδυνηρά συσπασμένα στον αγώνα με το θάνατο χέρια Του, ή τόσο εκφραστική της αγωνίας Του σύσπαση των δακτύλων, ή σημασία των ένδυμάτων και ή γύμνια του τοπίου: όλα αυτά, και ιδιαίτερα



3

- 1 - *Η Αγία Δωροθέα*, Βερολίνο, Ντάλεμ, Κρατικό Μουσείο, Τμήμα Χαρακτικών.
- 2 - *Κεφάλι παιδιού που κλαίει*, Βερολίνο, Ντάλεμ, Κρατικό Μουσείο, Τμήμα Χαρακτικών.
- 3 - *Σπονδή γυναικείου κεφαλιού*, Βερολίνο, Ντάλεμ, Κρατικό Μουσείο, Τμήμα Χαρακτικών.
- 4 - *Πολύπτυχο του Ίξενχαϊμ*, Κολμάρ, Μουσείο Ούντερλίντεν: α'. Πρώτη όψη, το πολύπτυχο κλειστό: μεσαίο τμήμα: *Η Σταύρωση*: άριστερό (σταθερό) φύλλο: *Ο Άγιος Αντώνιος*: δεξί (σταθερό) φύλλο: *Ο Άγιος Σεβαστιανός*: πρεντέλα: *Ο Επιτάφιος Θρήνος*. β'. Δεύτερη όψη, το πολύπτυχο με ανοιχτά τα εξωτερικά κινητά φύλλα: μεσαίο τμήμα: *Η Ενσάρκωση του Χριστού*: άριστερό φύλλο: *Ο Ευαγγελισμός*: δεξί φύλλο: *Η Ανάσταση του Χριστού*. γ'. Τρίτη όψη, το πολύπτυχο με ανοιχτά τα εσωτερικά κινητά φύλλα: στο μεσαίο τμήμα: τα αγάλματα του Νικόλαου Χαγκενάουερ: στο κεντρικό χώρισμα: *Ο Άγιος Αντώνιος*: στο άριστερό χώρισμα: *Ο Άγιος Αύγουστινος*: στο δεξί χώρισμα: *Ο Άγιος Ιερώνυμος*: άριστερό φύλλο: *Η συνάντηση των ερημιτών Αγίου Αντωνίου και Αγίου Παύλου*: δεξί φύλλο: *Οι πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*: στα τοξωτά χωρίσματα της πρεντέλας: *Ο Χριστός και οι δώδεκα Απόστολοι*, γλυπτά του Νικόλαου Χαγκενάουερ.

ή δύναμη του χρώματος, μετέχουν στο θρησκευτικό δράμα που ζωντανεύει το σύνολο. Στο σκοτεινό φόντο, σε αντίθεση με τη μακάβρια τονικότητα του πελιδνού σώματος του Χριστού, τα κόκκινα και τα λευκά φτάνουν σε μια φωτεινή ένταση με συναρπαστικό αποτέλεσμα. Στον *Επιτάφιο Θρήνο* της πρεντέλας, ο δραματικός τόνος, που ήδη παρατηρήσαμε στη *Σταύρωση*, γίνεται βαρύτατο πένθος, ενώ οι Άγιοι, ιστορημένοι στα πλάγια σταθερά φύλλα, πλαισιώνουν αυτό το επεισόδιο του Θείου Πάθους σά θαυματουργοί φύλακες, μακριά από κάθε γήινη συνάφεια. Το πολύπτυχο έχει και μια άλλη παράσταση με την *Ενσάρκωση του Χριστού*. Αυτή ή σύνθεση είναι μάλλον δύσκολο να έρμηνευτη: διάφορα στοιχειά και εικονογραφικές παραδόσεις ενώνονται εδώ για να σχηματίσουν ένα σύνολο διαποτισμένο με μυστική ποίηση. Στ' άριστερά, κάτω από το πρόπυλο ενός παρεκκλησίου σε ρυθμό υστερογοθικό και παραφορτωμένο, άγγελοι μουσικοί ύμνουν την Παναγία, στεφανωμένη με δόξα: στα δεξιά, ή Παναγία εμφανίζεται

σ' ένα τοπίο, χαμογελαστή, κρατώντας τὸ Θεῖο Βρέφος στὰ κουρελιασμένα του σπάργανα. Ὁ οὐρανὸς εἶναι γεμάτος ἀγγέλους (μερικοὶ εἶναι μουσικοὶ) ποὺ ὕμνοῦν τὴ Θεοτόκο. Καὶ ψηλά, μέσα σὲ μιὰ ἔκρηξη φωτεινοῦ μεγαλείου, ἐμφανίζεται ὁ Θεὸς Πατήρ. Θά 'πρεπε νὰ μελετήση κανεὶς λεπτομερειακὰ ὅλες τὶς ιδέες ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ γιὰ νὰ ἐκφραστῇ μὲ πληρότητα καὶ σὲ ὅλο τὸ βάθος καὶ τὸ μεγαλεῖο του τὸ μυστήριό τῆς *Ἑνσάρκωσης*. Συγχρόνως ἡ ἐνορχήστρωση τῶν χρωμάτων καὶ τῶν μορφῶν, ποὺ συναγωνίζονται μεταξύ τους σὲ πλοῦτο, φτάνει σὲ μιὰ σπάνια καὶ ὑπέροχη εὐρύτητα. Ἰδιαίτερα ἡ κλίμακα τῶν τόνων ποικίλλει ἀπὸ τὴν πιὸ τρυφερὴ καὶ λεπτὴ ἀπόχρωση ὡς τὴν πιὸ ἐκθαμβωτικὴ λαμπρότητα, ποὺ πότε μοιάζει νὰ διαλύεται στὸ φῶς καὶ πότε ἀνθίζει μὲ τόνους ζωντανούς καὶ ξεκάθαρους.

ΑΝ ΣΤΗ ΣΤΑΥΡΩΣΗ ἐκφράζεται καθαρὰ ἓνας ρεαλισμὸς ποὺ φτάνει ὡς τὸν τρόπο καὶ εἶναι φορτισμένος μὲ ἀποκαλυπτικὸ χαρακτήρα, ἡ *Ἑνσάρκωση* ἀντίθετα ἐμφανίζεται σὰν ἓνα ὥραϊο ὄραμα γλυκιᾶς θαλπωρῆς. Ἐδῶ ἡ πραγματικότητα γίνεται διάφανη γιὰ νὰ δεχτῇ τὸ θαῦμα, χωρὶς νὰ παύῃ νὰ ἐκφράζεται μὲ μεγάλο πλοῦτο τόσο στὴ φόρμα καὶ τὸ χρῶμα ὅσο καὶ στὶς πλαστικὲς σχέσεις καὶ στὶς σχέσεις τοῦ χώρου.

Ἡ *Ἑνσάρκωση*, ποὺ ἔχει τὸν πρόλογό της στὸν *Εὐαγγελισμό* τοῦ ἀριστεροῦ φύλλου, συμπληρώνεται μὲ τὴν *Ἀνάσταση*. Ὁ *Εὐαγγελισμὸς* γίνεται σ' ἓνα γοτθικὸ παρεκκλήσι, ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία ἀναπαριστάνει τὸ ναό, μὲ παραπετάσματα κόκκινα καὶ πράσινα. Πρόφέροντας τὰ ἱερὰ λόγια, ὁ ἄγγελος πλησιάζει τὴν κατάπληκτη καὶ σὰ φοβισμένη Παρθένο. Ἡ *Ἀνάσταση* δεξιὰ γίνεται μέσα σ' ἓναν ἑναστρο οὐρανό. Οἱ μισοκοιμισμένοι φύλακες συνθλίβονται ἀπὸ τὸ γεγονός. Πάνω ἀπὸ τὸ ἀνοιγμένο φέρετρο, κρατώντας ἀκόμα τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴ γῆ μὲ τὸ κυματιστὸ καὶ πένθιμο σάβανο, ὑψώνεται ὁ Λυτρωτής, πλημμυρισμένος φῶς, στεφανωμένος μὲ δόξα ποὺ ἀκτινοβολεῖ, ἐλευθερωμένος ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς βαρύτητας. Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἑναστρὴ νύχτα καὶ τὸ φωτεινὸ θαῦμα ποὺ πλήττει τὶς πανοπλίες τῶν στρατιωτῶν, ἀφήνει νὰ διακρίνουμε τὸ βραχῶδες τοπίο μὲ τὴ μεγάλη δύναμη ὑποβολῆς. Τὸ χρῶμα παίζει τὸ ρόλο τοῦ μεσάζοντα ἀνάμεσα στὸ φῶς καὶ τὶς φόρμες, δίνοντας στὴ σύνθεση δυναμικὸ χαρακτήρα· ἓνα ἔντονο αἶσθημα τοῦ χώρου ποὺ αὐξάνει ἐπιτρέπει νὰ διεισδύσουμε ὡς τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων: μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἐπιβάλλεται τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, ὥραϊο καὶ μαζὶ ἐξωπραγματικὸ.

Στὴν τρίτη καὶ τελευταία ὄψη τοῦ πολύπτυχου ἡ ἔμπνευση εἶναι διαφορετικὴ. Ὁ διάκοσμος ἀπεικονίζει, κι ἀπὸ τὶς δυὸ πλευρές, ἓνα φανταστικὸ τοπίο. Ἀλλὰ, ἐνῶ στὸ δεξιὸ πίνακα βασανίζουν τὸ θεατὴ οἱ πιὸ τρομερὲς παραισθήσεις, στὸν ἀριστερὸ κυριαρχεῖ μιὰ μαγευτικὴ γαλήνη. Στὴν ξέφρενη καὶ τρελὴ σύγχυση τῶν *Πειρασμῶν τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου* ἀντιστοιχεῖ ἡ ἡρεμὴ συνάντηση τῶν δύο γέροντων ἀσκητῶν· οἱ ἀπαλοὶ τόνοι, πράσινοι, καφέ, γαλάζιοι, δίνουν ἓνα χαρακτήρα λυρικῆς οἰκειότητας.

ΑΝ ΟΜΩΣ τὸ μεγάλο *Πολύπτυχο τοῦ Ἰζενχαϊμ* ἐπισκίασε τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Γκρύνεβαλντ, αὐτὸ δὲν εἶναι λόγος γιὰ νὰ μὴν τὰ ἐκτιμήσουμε στὴ σωστή τους ἀξία. Ἡ *Παναγία* τοῦ Στούππαχ, στὴ Βάδη, πλησιάζει στὴν τεχνοτροπία τῆς *Γέννησης τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Ἰζενχαϊμ· τὴ χαρακτηρίζει ὅμως μιὰ πιὸ γλυκιὰ καὶ πιὸ ἀπαλὴ ἁρμονία καὶ ἓνας πιὸ μεγάλος πλοῦτος τρυφερῶν διακοσμητικῶν στοιχείων. Ἡ εὐαίσθητη ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴ φόρμα καὶ τὸ χρῶμα, ἡ σχολαστικὴ περιγραφή τῶν λεπτομερειῶν, κάνουν αὐτὴ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος, περιτριγυρισμένης ἀπ' ὅλα τὰ σύμβολά της, μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ συγκινητικὲς μαρτυρίες τοῦ πνεύματος τοῦ Γκρύνεβαλντ.

Ἐνας σημαντικὸς πίνακας, ἡ *Θεμελίωση τῆς Σάντα Μαρία Ματζόρε*, παρουσιάζει μεγάλο ἀφηγηματικὸ πλοῦτο καὶ ἀφθονία περιγραφικῶν στοιχείων, ἀπ' ὅπου πηγάζει, χάρις στὴν εὐρύτητα τῆς σύνθεσης καὶ στὴν εἰκαστικὴ λεπτότητα, μιὰ ἀναμφισβήτητὴ εὐγένεια. Ἐδῶ τὸ αἶσθημα τοῦ χώρου ἐπιβάλλεται, ἡ διάταξη τῶν προσώπων καὶ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ φανερὴ ρυθμικὴ πρόθεση. Ὁ μεγάλος πρεπὸς μανδύας τοῦ πάπα, τοῦ κυριότερου προσώπου, ξεδιπλώνεται μέσα σὲ μιὰ χαρούμενη ἁρμονία τόνων ποὺ διασπᾶται στὸ δεύτερο πλάνο καὶ ἀντανακλᾶται σὲ ἄπειρες λεπτομέρειες γιὰ νὰ χαθῇ σιγὰ-σιγὰ στὸ βάθος.

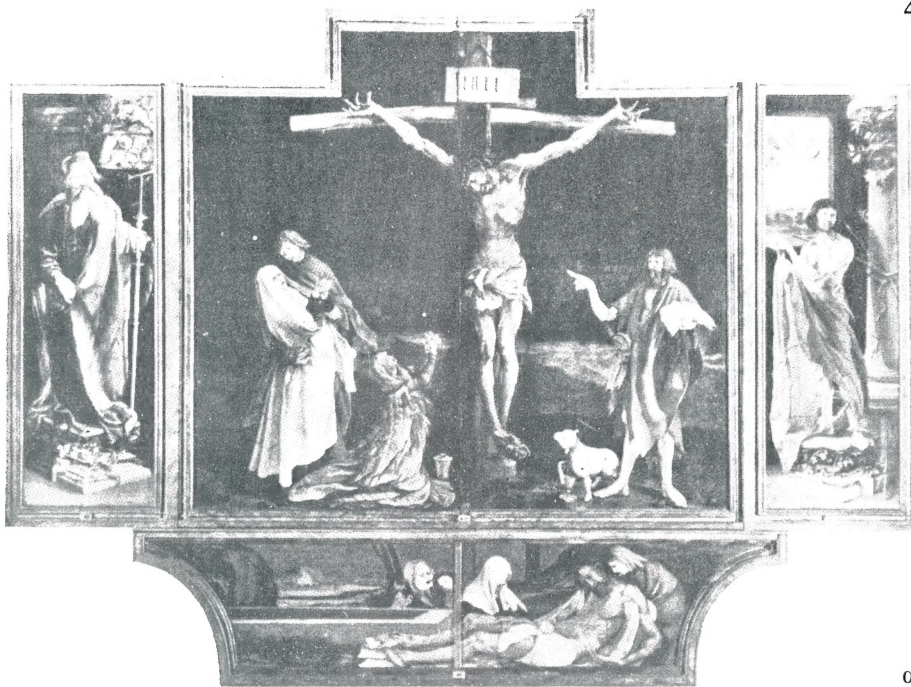
Ἡ σκηνὴ τῆς *Συνάντησης τοῦ Ἀγίου Ἑράσμου καὶ τοῦ Ἀγίου Μαυρικίου* (Μόναχο) ἀποτελεῖ κι αὐτὴ μιὰ ἐξαιρετικὴ μαρτυρία γιὰ τὶς πλούσιες χρωματικὲς ἱκανότητες τοῦ Γκρύνεβαλντ. Πάνω σὲ σκούρο φόντο ἀναπτύσσεται μιὰ πολύτιμη ἁρμονία χρωμάτων ὅπου ἀξιοποιοῦνται, μὲ πολὺ εὐαίσθητες χρωματικὲς διαβαθμίσεις, τὰ κίτρινα, τὰ χρυσά, τὰ γκρίζα καὶ τὰ κόκκινα, σ' ἓνα σβήσιμο πολὺ ἀπαλό. Ὁ ἐπισκοπικὸς μανδύας, ὁ διακοσμημένος μὲ τόση πολυτέλεια, καὶ ἡ λαμπρὴ πανοπλία, ἔχουν ζωγραφιστῇ μὲ ἐξαιρετικὸ τρόπο, σὲ ὅλο τὸ πολυσύνθετο τῆς ὕλης τους ὑπόστασης. Εἶναι μάλιστα τόσο στενὰ δεμένα μὲ τὸ σύνολο τῆς σκηνῆς, ὥστε ἡ ξεχωριστὴ ἀξία τους σὰν ἀντικειμένων θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πῇ πὼς σβήνει. Ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ἀναστήματος τῶν δύο ἰσχυρῶν καὶ ἀντίθετων προσωποποιήσεων ποὺ ἀποδίδονται μνημειακὰ καὶ συγχρόνως ρεαλιστικά.

Οἱ φυσιογνωμίες τοῦ ἐπίσκοπου καὶ τοῦ κληρικοῦ ποὺ φαίνεται πίσω του ἔχουν τὴν καταγωγή τους στὴν ἴδια τὴν ἱστορία τῆς γέννησης τοῦ πίνακα: εἶναι προσωπογραφίες. Μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἀγίου Ἑράσμου, ὁ ζωγράφος ἀπαθανάτισε τὸν καρδινάλιο Ἀλβέρτο τοῦ Βρανδεμβούργου. Αὐτὸς παράγγειλε στὸν Γκρύνεβαλντ τὸν πίνακα γιὰ τὸ βωμὸ τοῦ Ἀγίου Μαυρικίου στὴ μοναστηριακὴ ἐκκλησίᾳ τῆς Χάλλε, ἀφοῦ προηγουμένως, τὸ 1516, εἶχε καθιερωθῇ ἐκεῖ ἡ λατρεῖα τοῦ Ἀγίου Ἑράσμου.

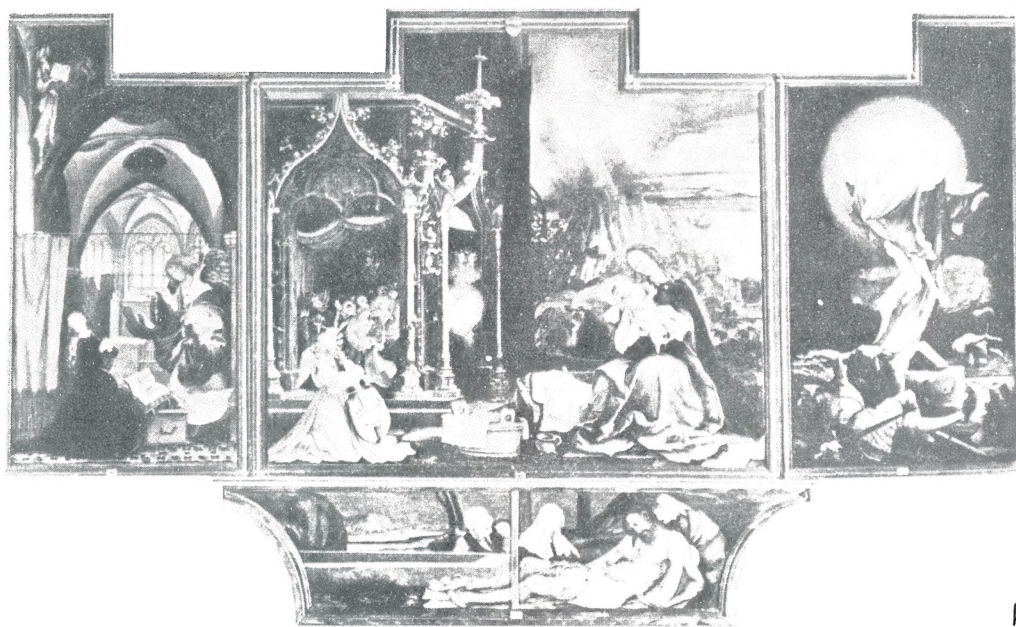
ΣΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ γνωστὰ ἔργα τοῦ Γκρύνεβαλντ, ὁ ζωγράφος ξαναγυρίζει στὸ θέμα τοῦ Θεοῦ Πάθους, θέμα ποὺ τὸν εἶχε ἤδη ἐμπνεύσει μὲ τόση δύναμη. Τὸ θέμα τοῦ *Χριστοῦ ποὺ πέφτει κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ Σταυροῦ* (Καρλσρούη) ὡθεῖ τὸ ζωγράφο νὰ ἐκφραστῇ μὲ ἓνα ρεαλισμὸ ἐξαιρετικὰ βίαιο: ὁ πίνακας ἀπεικονίζει τὸ Σωτῆρα γονατισμένο κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ Σταυροῦ, πάσχοντα ἀνάμεσα στὴν ἀπάνθρωπη ὀρδὴ τῶν διωκτῶν του. Οἱ ἀρχιτεκτονικὲς φόρμες, ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση, εἶναι ψυχρὲς, οἱ κινήσεις τῶν φυλάκων κτηνώδεις καὶ χωρὶς ψυχὴ, τὰ χρώματα παράτονα καὶ θαμπά. Ἡ *Σταύρωση*, στὸν ἀντίστοιχο πίνακα, παρουσιάζει μόνο τρία πρόσωπα: τὸ Χριστό, τὴν Παρθένο καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη. Ἡ ἀπομόνωση καὶ τὸ μεγαλεῖο τοῦ καθενὸς δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση μιᾶς τραγικῆς ἀγωνίας. Τὸ παραμορφωμένο σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἐμφανίζεται στὰ μάτια μας μέσα σ' ἓναν παροξυσμὸ φρίκης. Ἡ Παναγία εἶναι χαμένη μέσα στὴ βαθιὰ ὀδύνη της, ἐνῶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης, γεμάτος ἀπόγνωση καὶ ἀπελπισία, συστρέφει τὰ χέρια του. Ὁ πόνος καὶ τὰ δάκρυα φαίνονται νὰ ἐκφράζονται, μπροστὰ στὸ σκοτεινὸ τοπίο, ἀπὸ τὴν ἐκλογὴ τῶν τόνων, ποὺ εἶναι ἐλεγειακοὶ καὶ μυστηριακοί.

Καὶ φτάσαμε στὸν τελευταῖο πίνακα, κι αὐτὸν ἐκπληκτικὸ, τοῦ Γκρύνεβαλντ. Τὸ θέμα του εἶναι καὶ πάλι ὁ *Ἐπιτάφιος Θρῆνος*· ἴσως ἦταν ἡ πρεντέλα μιᾶς εἰκόνας βωμοῦ. Ὁ ζωγράφος παρουσιάζει ἐδῶ ἀκόμα μιὰ φορὰ τὸ βασανισμένο σῶμα τοῦ Χριστοῦ, προπηλακισμένο καὶ ταπεινωμένο, ἀλλὰ ἐγκαταλειμμένο ἐπιτέλους στὴ βαθιὰ γαλήνη τοῦ θανάτου.

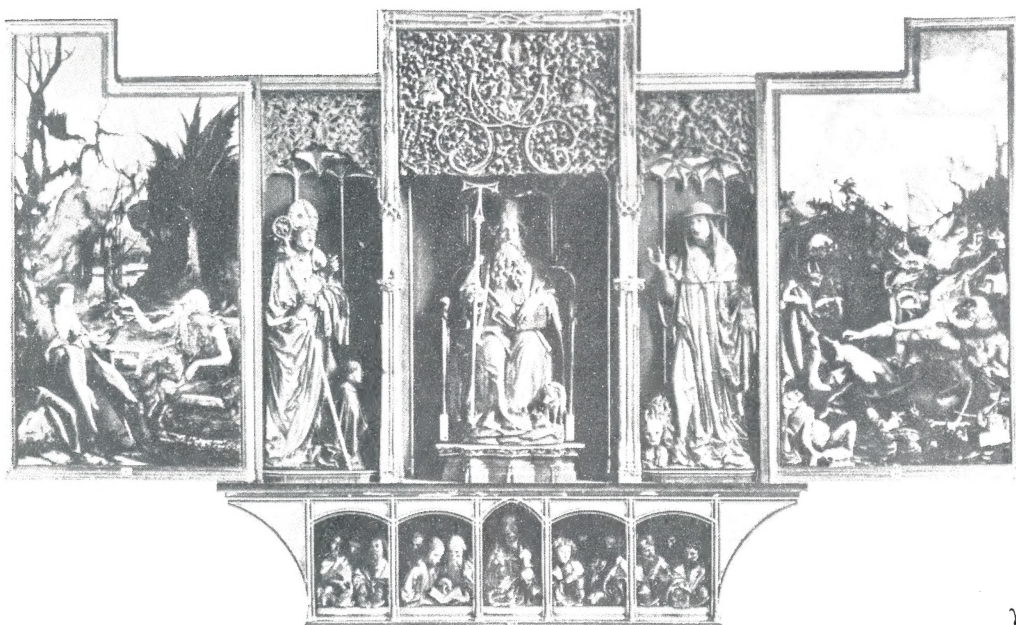
Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Π. ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ



α'



β'



γ'

Οἱ πίνακες



Ι. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΡΟΠΗΛΑΚΙΖΟΜΕΝΟΣ
(109 × 73,5 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — 'Αρχικά αὐτὸς ὁ πίνακας ἦταν ἀναριθμημένος σὰν 'Επιτάφιος στὴν Ἀντοκέφαλη 'Εκκλησία τοῦ 'Ασφωφενμπουργκ. Παρὰ τίς πολλὰς καὶ ποικίλες ἀναφορὰς στὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση τοῦ 15ου αἰώνα, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Γκρόνεβαλντ ἀποκαλύπτονται στὴ δραματικότητά καὶ στὸ χρῶμα.



II. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (75 × 54,5 εκ.). *Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης*. — Αὐτός ὁ πίνακας ἀποτελοῦσε μᾶλλον μέρος τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς μιᾶς εἰκόνας βωμοῦ ποῦ σήμερα δὲν ὑπάρχει πιά. Ἐδῶ ὁ Γκρόνβελαντ ἀγγίζει τὸ πολὺ σημαντικὸ θέμα τοῦ παροξυσμοῦ τοῦ πόνου· ἀντιμετωπίζει τὴν ποὺ βαθιὰ ὀδύνη καὶ προαναγγέλλει τοὺς ἐκπληκτικούς πίνακες τοῦ *Πολύπτυχου* τοῦ *Ἰερχαίμ*.



III. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ-Τ'Μ, δευ-
τερη ὄψη, δεξί φύλλο: Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ
ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (λεπτομέρεια). *Κολμάρ,
Μουσείο Οντνελάντεν.* — 'Η ικανότητα τοῦ
Γκρύνεβαλντ να ἀποδίδῃ τὸ φῶς μεῖσα
χρωματικὰ φτάνει στὸ κορύφωμά της σ' αὐ-
τὴν τὴν εἰκόνα· μεῖα χρωματικὴ κλίμακα
ἐξαιρετικὰ λεπτῇ, ἡ πραγματικότητά τοῦ
σώματος μετατρέπεται σὲ ἓνα ἄλλο ὄραμα.



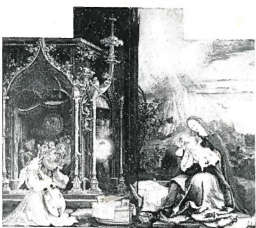
IV. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑΪ'Μ, δευ-
τερη ὄψη, ἀριστερὸ φύλλο: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙ-
ΣΜΟΣ (269 x 142 εκ.). *Κολμάρ, Μουσείο*
Οὐντερλίντεν. — Μὲ τὴν κεντρικὴ σκηνή
τῆς Ἑνσάρκωσης τοῦ Χριστοῦ συνδέονται
τὰ δύο βασικὰ ἐπεισόδια στὰ φύλλα: τὸ ἓνα
εἶναι τὸ προοίμιον, ὁ Ἑνγαγγελισμός, ποῦ ἀ-
πεικονίζεται ἐδῶ, καὶ τὸ ἄλλο ὁ ἔνδοξος ἐ-
πίλογος, δηλαδὴ ἡ Ἀνάστασιν τοῦ Χριστοῦ.



V. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑΪΜ, δέυ-
τερη ὄψη, δεξί φύλλο: Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ
ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (269 × 143 εκ.). *Κολμάρ,
Μουσείο Οὐντερλίντεν*. — Στὴν ἑορταστικὴ
ἀναταραχὴ τῆς Ἀνάστασης κυριαρχεῖ ἡ
ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ σκοτεινιά τῆς νύ-
χτας καὶ τὸ οὐράνιο φῶς, ἀνάμεσα στὴ
βαριά πτώση τῶν στρατιωτῶν καὶ τῇ θεϊ-
κῇ ἄυλῃ παρουσίᾳ τοῦ Χριστοῦ.



VI-VII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑΪΜ, πρώτη ὄψη, μεσαῖο τμήμα: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ (269 × 307 εκ.). ἄριστερό φύλλο: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ (232 × 75 εκ.). δεξιό φύλλο: Ο ΑΓΙΟΣ ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ (232 × 75 εκ.). *Κολμάρ, Μουσείο Οὐντελίντεν*. — Αὐτὸ τὸ ἀριστοφυρματικὸ πολυπτυχὸ ἀποτελεῖ τὸ πιὸ πλήρες καὶ υποβλητικὸ δείγμα τῆς τέχνης τοῦ Γκρόνβεαλντ πού σώζεται σήμερα.



VIII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑΪΜ, δεύτερη ὄψη, μεσαῖο τμήμα: Η ΕΝΣΑΡΚΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (265 × 304 εκ.). *Κολμάρ, Μουσείο Οντέρλιντεν*. — Τὴ σκελετὴ καὶ τραγικὴ εἰκόνα τῆς πρώτης ὄψης τοῦ *Πολύπτυχου* τοῦ *Ἰζενχαΐμ* ἀκολουθεῖ ἡ χαρούμενη καὶ φωτεινὴ παρουσίαση τῆς *Ἑνσάρκωσης* τοῦ *Χριστοῦ* (ὅταν τὰ δύο ἐξωτερικὰ κινητὰ φύλλα τοῦ πολύπτυχου ἀνοίγουν).



ΙΧ. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑΪΜ, τρίτη ὄψη, δεξιὸν φύλλο: Οἱ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ (265 × 139 ἐκ.). *Κολμάρ, Μουσείο Οὐντελντίνεν.* Ἡ παραφορὰ τῶν τεράτων ποὺ ἐπιτίθενται στὸν Ἅγιο ταραίζει τὴ γαλήνη τοῦ ἐρημητηρίου. Ἡ ἀκρίβεια στὶς λεπτομέρειες δὲν ἀφήνει ναί περὺς ἀπαράτηρητη καμιά ἀπὸ τίς ἀποκρουστικὰς ὄψεις ποὺ παίρνει ὁ Σατανάς.



X - XI. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑΪΜ, τρίτη ὄψη, ἄριστερο φύλλο: Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΩΝ ΕΡΗΜΙΤΩΝ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ (265 x 141 εκ.). *Κολμάργ, Μουσείο Οντεργλντεν.* — "Ένα ἐρημικό τοπίο πλαισιώνει τὴ συνάντηση τῶν δύο Ἀγίων. Ἡ παρατήρηση τῆς φύσης συμμαχεί μετὰ τὴ διάθεση γιὰ τὸ φανταστικό καὶ τὸ ἀπροσδόκητο, με ἐλκυστικό εἰκαστικό ἀποτέλεσμα.



XII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΣΕ ΤΟΠΙΟ (180 × 150 εκ.). Στούππαχ (Βάδη-Βυρτεμβέργη). — Χωρίς αμφιβολία αυτός ο πίνακας αποτελούσε το κεντρικό τμήμα της *Εικόνας Βαρουή της Παναγίας των Χιονιών*, της Αυτόκεφαλής Ἐκκλησίας τοῦ Ἀσάφ-φενμπουργκ. Ἡ πλούσια κλίμακα τῶν χρωματισμῶν καὶ ἡ ἀφθονία τῶν λεπτομερειῶν δίνουν στὸ σύνολο μιὰ πολὺ χαρούμενη ὄψη.



XIII. Η ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΤΗΣ ΣΑΝΤΑ ΜΑΡΙΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΣΤΗ ΡΩΜΗ: ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΙΟΝΙΩΝ (176 × 88,5 εκ.). Φράμπουργκ, Μουσείο των Αύγουστι-
ναν. — Ἀρχικά ἀποτελοῦσε τὸ δεξιὸ φύλλο
τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ τῆς Παναγίας τῶν Χιο-
νίων*. Τὸ εἰρηνικὸ ὄψος τῆς σκηνῆς εἶναι
τοὐ αὐτιστικῶς χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ τοῦ πί-
νακα, ποῦ ἡ ἰσορροπία του εἶναι τόσο σωφῆ.



XIV. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΦΤΕΙ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟ ΒΑΡΟΣ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ (195,5 × 152,5 εκ.). *Καρολάρου, Κρατική Αίθουσα Τέχνης.*— Πρόσθια όψη ενός πίνακα που παλιότερα φυλάσσόταν στην ένοριακή εκκλησία του Άγίου Μαρτίνου στο Τάουμπερμπίσοφχαίμ (Βάδη - Βυρτεμβέργη). Ό Γκρόνβεβαλντ διάεξε την ψυχή άρχιτεκτονική της Άναγέννησης για φόνο της σκηνής.



XV. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (195,5 × 152,5 εκ.). Καρλο-
ρούη, Κρατική Αθήνα Τέχνης. — Είναι ή
πίσω όψη του προηγούμενου πίνακα. Αυτά
τά δύο μέρη ενός και του ίδιου πίνακα χω-
ρίστηκαν το 1883 και τώρα βρίσκονται στο
Μουσείο της Καρλσρούης. Ή Σταύρωση έν-
τυπωσιάζει με την αusterότητα της και τό
φασματικό χαρακτήρα των τόνων της, πού
είναι έντελώς σκοτεινοί και σβησμένοι.



XVI. Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΡΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΥΡΙΚΙΟΥ (226 × 176 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — Αύτουν τὸν πίνακα τὸν παράγγειλε ὁ καρδινάλιος Ἀλβέρτος τοῦ Βρανδεμβούργου γιὰ τὸ βωμὸ τοῦ Ἀγίου Μαυρικίου στὴν Αὐτοκέφαλή Ἐκκλησία τῆς Χάλλε. Ἐκτός ἀπὸ τὸ μεγαλόπρεπο ὕψος, ἀξιοσημείωτα εἶναι καὶ τὰ πολὺ εὐαίσθητα χρώματα τοῦ ἔργου.



XVII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑΪΜ, δεύτερη ὄψη, μεσαῖο τμήμα: Η ΕΝΣΑΡΚΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (λεπτομέρεια). *Κολμάρ, Μουσείο Οὐντελρίντεν*. — Ἐδὼ ἀναδεικνύονται οἱ ἐκπληκτικὲς ἱκανότητες τοῦ Γκρύνεβαλντ· κάθε λεπτομέρεια (μέχρι τὸ ταπεινὸν, σχισμὸν σπάργανον ποῦ σκεπάζει τὸ Βρέφος) ἔχει τὴν σημασίαν της καὶ δίνει στὴ σκηνὴν ἕναν τόνον εὐαισθησίας καὶ ποίησης.









IV



VI





VII



IHS

ILVM OPORTET
CRESCERE
ME TEM
MINI





x



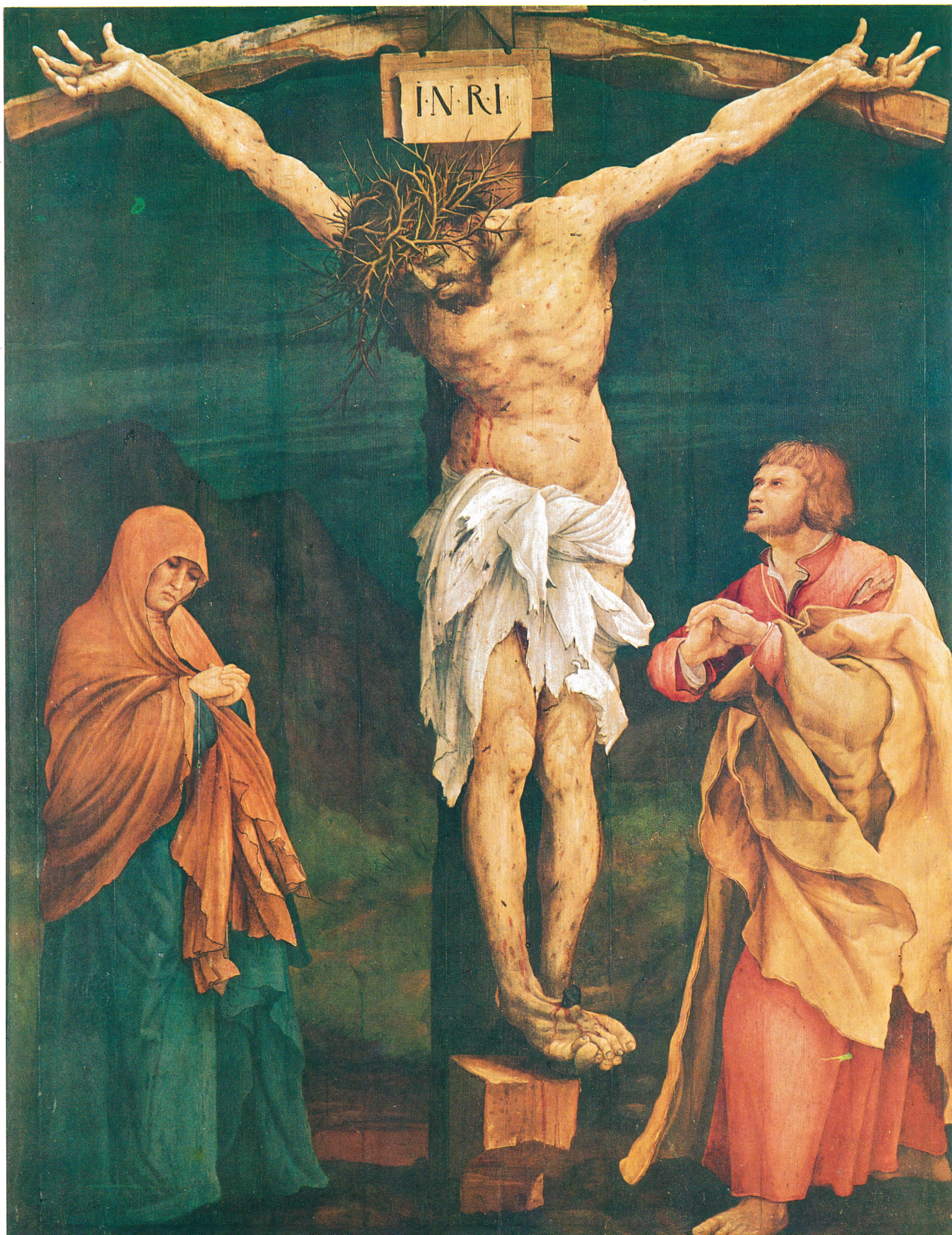














Ο τρίτος τόμος τών «ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ» (τεύχη 31 - 45) περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τόν Έλ Γκρέκο καί τόν Μιχαήλ Άγγελο.

Τό τεύχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες επιπλέον, δηλαδή 4 έγχρωμες εικόνες από τὰ έργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικά Μουσεία καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τό τεύχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες επιπλέον, δηλαδή 4 έγχρωμες εικόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὰ δύο αὐτὰ τεύχη, παρ' ὅλη τὴν επιπλέον ὕλη τους, θὰ διατεθοῦν στὴν ἴδια τιμὴ τῶν 30 δρχ.

Τὸ ἐπόμενο τεύχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Τουλούζ-Λωτρέκ 3. Βὰν Γκόγκ 4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν 6. Ἐνγκρ 7. Μανέ 8. Μονέ 9. Ντεγκά 10. Σεζάν
11. Ρουσσώ 12. Σερά 13. Ἐνσορ 14. Ντωμιέ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Άυκ 21. Βὰν ντέρ Βάυντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρά Ἀντζελίκο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἰερώνυμος Μπός 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α' 32. Ραφαήλ β' 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανός α'
39. Τισιανός β' 40. Βερονέζε

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανός
Ροδμπενς
Βελάσκεθ
Ρέμπραντ
Γκόγια
Νταβίντ
Ματίς

Πικάσσο
Μοντιλιάνι
Ντέ Κίρικο
Γύζης
Λύτρας
Βολανάκης
Παρθένης κ.ά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἐγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἑκδοσὴ

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικά πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεύχος-βιβλίο, κι ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγησι τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεύχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλην σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!